GOVERNO DE GOIÁS

Análise Visual

GOVERNO DE GOIÁS

Governador do Estado de Goiás
Marconi Ferreira Perillo Júnior

Secretário de Desenvolvimento Econômico, Científico e Tecnológico e de Agricultura, Pecuária e Irrigação
Thiago Mello Peixoto da Silveira

Superintendente Executivo de Ciência e Tecnologia
Thiago Camargo Lopes

Chefe de Gabinete de Gestão de Capacitação e Formação Tecnológica
Soraia Paranhos Netto

Coordenação Pedagógica do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego
José Teodoro Coelho

Equipe de Elaboração

Organização
José Teodoro Coelho

Supervisão Pedagógica e EaD
Denise Cristina de Oliveira
Maria Dorcila Alencastro Santana

Professor Conteudista
Luis Guilherme Barbosa dos Santos

Projeto Gráfico
André Belém Parreira

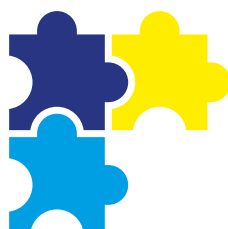
Designer
Maykell Mendes Guimarães

Revisão da Língua Portuguesa
Cícero Manzan Corsi

Banco de Imagens
www.pixabay.com/
www.commons.wikimedia.org/
www.flickr.com/

Lista de Ícones

DICAS

Este baú é a indicação de onde você pode achar informações importantes na construção e no aprofundamento do seu conhecimento. Aproveite, destaque, memorize e utilize essas dicas para facilitar os seus estudos e a sua vida.

VAMOS REFLETIR

Este quebra-cabeças indica o momento em que você pode e deve exercitar todo seu potencial. Neste espaço, você encontrará reflexões e desafios que tornarão ainda mais estimulante o seu processo de aprendizagem.

VOCABULÁRIO

O dicionário sempre nos ajuda a compreender melhor o significado das palavras, mas aqui resolvemos dar uma forcinha para você e trouxemos, para dentro da apostila, as definições mais importantes na construção do seu conhecimento.

SAIBA MAIS

Aqui você encontrará informações interessantes e curiosidades. Conhecimento nunca é demais, não é mesmo?

VAMOS RELEMBRAR

Esta folha do bloquinho autoadesivo marca aquilo que devemos lembrar e faz uma recapitulação dos assuntos mais importantes.

FIQUE ATENTO

A exclamação marca tudo aquilo a que você deve estar atento. São assuntos que causam dúvida, por isso exigem atenção redobrada.

PESQUISE

Aqui você encontrará links e outras sugestões para que você possa conhecer mais sobre o que está sendo estudado. Aproveite!

MÍDIAS INTEGRADAS

Aqui você encontra dicas para enriquecer os seus conhecimentos na área, por meio de vídeos, filmes, podcasts e outras referências externas.

ATIVIDADES DE APRENDIZAGEM

Este é o momento de praticar seus conhecimentos. Responda as atividades e finalize seus estudos.

www

Hiperlinks de texto

HIPERLINKS

As palavras grifadas em amarelo levam você a referências externas, como forma de aprofundar um tópico.

CONTEÚDO INTERATIVO

Este ícone indica funções interativas, como hiperlinks e páginas com hipertexto.

Sumário

Apresentação

Empreendedorismo, inovação, iniciativa, criatividade e habilidade para trabalhar em equipe são alguns dos requisitos imprescindíveis para o profissional que busca se sobressair no setor produtivo. Sendo assim, destaca-se o profissional que busca conhecimentos teóricos, desenvolve experiências práticas e assume comportamento ético para desempenhar bem suas funções. Nesse contexto, os Cursos Técnicos oferecidos pela **Secretaria de Desenvolvimento de Goiás (SED),** em parceria com o **Governo Federal,** por meio do **Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec),** visam garantir o desenvolvimento dessas competências.

Com o propósito de suprir demandas do mercado de trabalho em qualificação profissional, os cursos ministrados pelos **Institutos Tecnológicos do Estado de Goiás,** que compõem a **REDE ITEGO,** abrangem os seguintes **eixos tecnológicos,** nas modalidades EaD e presencial: Saúde e Estética, Desenvolvimento Educacional e Social, Gestão e Negócios, Informação e Comunicação, Infraestrutura, Produção Alimentícia, Produção Artística e Cultural e Design, Produção Industrial, Recursos Naturais, Segurança, Turismo, Hospitalidade e Lazer, incluindo as ações de **Desenvolvimento e Inovação Tecnológica (DIT), transferência de tecnologia e promoção do empreendedorismo.**

Espera-se que este material cumpra o papel para o qual foi concebido: o de servir como instrumento facilitador do seu processo de aprendizagem, apoiando e estimulando o raciocínio e o interesse pela aquisição de conhecimentos, ferramentas essenciais para desenvolver sua **capacidade de aprender a aprender.**

Bom curso a todos!

SED – Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, Científico e Tecnológico e de Agricultura, Pecuária e Irrigação

GOVERNO DE GOIÁS

Introdução

Processos Criativos

https://momentfactory.com/lab

Criatividade e processos criativos estão interligados. A técnica se aproxima da criatividade a partir do instante que se aflora a intenção de se materializar o pensamento, ou seja, construir efetivamente o que outrora fora imaginado.

FIQUE ATENTO

Perceba que a unidade entre o imaginário e o concreto deverá existir, alinhando o pensamento à prática. Isto torna um projeto cenográfico mais completo.

Os processos criativos, segundo Fayga Ostrower, são processos naturais da rotina humana:

> A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade e social, em cujas necessidades e valorações culturais, se moldam os próprios valores da vida (OSTROWER, 2009, p.5).

É de acordo com a realidade e o contexto no qual se situa o planejador cenográfico que se desenvolvem as estratégias técnicas e artísticas para a produção de cenários. Há fatores cruciais para esse planejamento, dentre eles, com toda relevância, está a economia e o propósito ao qual se deseja satisfazer.

Entretanto, avaliados e dispensados os pré-requisitos econômicos, pode-se pensar na articulação de planejamento cenográfico, embasado na sustentabilidade. Este item poderá, independentemente da sua qualificação estética ou técnica – forma e estrutura, conter a subjetividade ou a substância alegórica

necessária para a construção cenográfica. Raciocinando dessa forma, o cenógrafo contribuirá para a produção de cenografia contextualizada em todos os sentidos, com significâncias simbólicas aplicadas ao conteúdo do que havia sido imaginado para compor a caixa cênica.

FIQUE ATENTO

Veja que todo processo de racionalização de cenografia passa por etapas distintas em sua essência, porém niveladas no produto final.

A realidade social enfatizada por Fayga Ostrower (2009) é um fato. A dissociação desse fator condicionante na produção cenográfica da concepção inicial se configurará eventualmente em um despropósito no cenário edificado. Esse despropósito, entretanto, não se configura como erro ou falha de projeto, a não ser que por si só seja intencional.

Como sustenta Ostrower (2009), a fundamentação das ideias nas teorias de suporte à produção cenográfica justifica o conteúdo da caixa cênica, lembrando que até mesmo o vazio nesse espaço deverá estar legitimado, contextualizado à referência textual do espetáculo.

A integração – palavra-chave em cenografia, entre todos os componentes que estarão no espaço de encenação deverá ser, de fato, existente na materialidade.

Ostrower (2009) cita a “criatividade espontânea” como natural em um eventual confronto positivo de ideias perante a visão tradicionalista – “racionalista e reducionista”. Tal situação é facilmente resolvida com nivelamento das ideias da equipe de produção cenográfica.

Retomando o discurso da aplicação simbólica ao conteúdo cenográfico, Ostrower (2009) complementa sua interpretação, extraindo conceitos psicológicos inerentes – em definitivo – das representações cênicas que o ser humano constrói. Posteriormente, ele lança suas ideias ao espaço cênico.

http://faygaostrower.org.br

2

“(...) achamos importante fundamentar as idéias dos processos criativos utilizando noções teóricas sobre a estrutura da forma” (OSTROWER, 2009, p.5).

FIQUE ATENTO

A inserção de simbologias no projeto cenográfico é bastante comum. Esta vem da análise visual que se faz de fontes referenciais textuais e imagéticas.

Retomando o discurso da aplicação simbólica ao conteúdo cenográfico, Ostrower (2009) complementa sua interpretação, extraindo conceitos psicológicos inerentes – em definitivo – das representações cênicas que o ser humano constrói, na sua rotina, e posteriormente lançada ao espaço cênico.

A chave é essa: transpor para o mundo do imaginário teatral, no sentido amplo das suas possíveis configurações físicas, o que se tem disposto na realidade tátil e/ou simbólica dos matizes da vida individual e coletiva. A isso o espectador se permite, consubstanciando e concretizando o que fantasia do mundo, abrindo-se à percepção e a uma observação mais densa da sua própria vida, naquele momento, encenada sobre um palco.

A concretização dos elementos associará, em definitivo, o pensamento do espectador e do cenógrafo. O primeiro terá o reflexo do seu eu interior ligado ao eu do cenógrafo e este fará a ligação entre a linguagem corporal da atuação e os limites propostos pela materialização do que comporá o espaço de ação visto através da “quarta parede”. Em um proposto, eventual ou ocasional rompimento desta, o espectador estará mais fortemente inserido no auto. **“Nós nos movemos entre formas”** (OSTROWER, 2009, p. 9).

O cenógrafo então questionará tudo que o cerca, tudo que envolve o seu propósito, a sua proposta. Os questionamentos naturalmente passarão pelas etapas da seleção de técnicas e materiais e outras configurações tecnológicas pertinentes ao mundo do espetáculo, mas quererá, também naturalmente – e é o que se espera quando há teorias e reflexões envolvidas na produção cenográfica, adentrar mais profundamente no pensamento humano e dele extrair símbolos, sinais e significados que na prática da construção de cenários e seus componentes, materializará sobre o palco.

O NEXO NO CONJUNTO CENOGRÁFICO

Em busca de sentido e significados, o cenógrafo submergirá na seara da pesquisa e da reflexão, atribuindo verdade, seja ela absoluta ou relativa, na composição que construirá, atribuindo predicados objetivos e subjetivos ao cenário, além da virtualidade e da imaterialidade iniciais do seu processo criativo.

> "(...) de certo modo somos nós o ponto focal de referência, pois ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os relacionamos a nós mesmos" (Ostrower, 2009, p. 9).

A referência, portanto, quase definitiva, é o ser humano, seu comportamento, sua existência e ações na vida cotidiana, sua perspectiva diante do que o cerca e o que se movimenta no seu pensamento, na sua internalização e verbalização da interpretação que faz do externo a si.

FIQUE ATENTO

Procure dar sentido ao que você produz. O propósito é bem aceito e notado. Estimular o imaginário do espectador é quase que uma obrigação do planejador.

Ordenar e sistematizar processos criativos, enfim, não será tarefa descomplicada e transparente à primeira vista, mas poderá ser esculpida gradualmente com o estabelecimento de rotinas de leitura e aprofundamentos nas questões simbólicas da imagem e a projeção das análises diretamente no conjunto cenográfico em planejamento.

Unidade I

Criatividade e Processos Criativos

Iniciar um processo criativo compreende o estabelecimento de algumas normas de rotina. Inicialmente, a compreensão do destino que se deseja tomar e o objetivo na produção cenográfica. Tampouco poderá se minimizar o referencial teórico que embasará a graficação de ideias, bem como a produção final de um projeto técnico básico ou completo.

FIQUE ATENTO

Inicie seu processo criativo, buscando as alternativas de caráter artístico como a a produção de desenhos, elaboração de maquetes volumétricas e plantas técnicas em forma de croquis: tudo é válido. E tudo deverá ser arquivado como parte do processo de elaboração de conjuntos cenográficos. Até mesmo um simples esboço enriquece o conteúdo e garante um propósito na proposta final.

Para tanto, é necessário que sejam desenvolvidas e praticadas metodologias e sistematizações de trabalho que alcancem minimamente os objetivos pretendidos, envolvendo leitura e interpretação do que fora estabelecido como meta projetual à direção cênica. Os processos criativos são individuais e coletivos. Individualmente e coletivamente, processam-se hierarquias de trabalho, iniciando-os pela averiguação dos fatores condicionantes e determinantes para o sucesso almejado no planejamento cenográfico.

johnpawson.com

L'Anatomie de la Sensation by John Pawson

FIQUE ATENTO

Crie metodologias individuais e coletivas. O trabalho individual, associado à prática coletiva sustentam um bom projeto cenográfico, otimizado em seu tempo de produção e representando as identidades individuais e coletivas que constituem esse processo.

Devem ser compreendidos como condicionantes os fatores que encerram as características físicas, históricas e psicossociais do espaço edificado – ou não, no caso de uma inserção da ação teatral em espaços urbanos com especificidades "incomuns", e como determinantes, as características internas e externas do objeto de estudo e proposição.

- Características internas são as configurações linguísticas do texto em análise, a temporalidade, a subjetividade contida na linguagem e a metáfora, esta, por muitas vezes não é percebida nos primeiros momentos em que se interpreta a produção textual.
- As externas: a encenação e seus complementos gestuais, a movimentação do encenador na área da caixa cênica e tudo mais que for fisicamente materializado que exista, de fato, no texto estudado, ou se proponha como componente palpável no panorama geral e no conteúdo peculiar de cada espetáculo.

Raciocinando-se dessa maneira, ordenando o planejamento e, neste caso, atribuindo significados predefinidos ao que se quer expor em cena, o espetáculo se configurará como um conjunto amplamente ponderado em suas materialidades e subjetividades, conferindo um aspecto de integralização ao que outrora havia, inicialmente, sido tencionado. Jorge (2006) afirma que há uma ligação clara entre o ideário freudiano, a psicanálise, e as artes plásticas, vistas sob a perspectiva de Fayga Ostrower, de forma geral. Emerge a hipótese sobre a existência de "convergências e divergências entre esses dois autores, elencando elementos como o consciente e o inconsciente como intrínsecos ao progresso, ordenado, do processo criativo.

> Segundo MORAIS (2000 apud Jorge, 2006, p. 10), "a arte é uma espécie de reserva mítica e utópica, uma reserva para a subjetividade, um caminho para o reencontro do homem com o social".

Compreendemos que a arte provém dos universos internos do ser humano, e a sua expressão artística é subjetivada nesse sentido, alcançando propósitos bem mais que físicos. O reencontro do ser humano com o abrangente e diversificado prisma de comportamentos e compreensões individuais e coletivas terão valores maiores atribuídos a partir do século XIX, de acordo com Jorge (2006, p.10):

> "Tal concepção é baseada na teoria da arte como expressão, que emerge a partir do século XIX e valoriza a dimensão subjetiva da criação artística. Nesse sentido, a arte permite a expressão das emoções e sentimentos daquele que cria por meio de sua criação. A sua criação, a obra de arte é considerada um meio de comunicação entre o artista e o público."

A arte seria a partir de então expressada através, também, do que compreendia o conjunto das emoções e sentimentos humanos. Seria a expressão direta do pensamento do homem, materializada em toda sorte de produção artística.

> "A arte é uma forma de crescimento para a liberdade, um caminho de vida." (MORAIS, 2000, p. 42), no qual "expressamos a nossa experiência de vida e não outra coisa." (MORAIS, 2000, p.60).

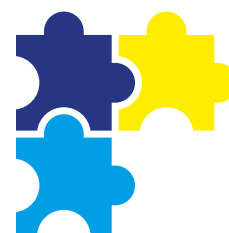
FIQUE ATENTO

Expresse o seu aprendizado empírico e técnico. Tudo que você aprendeu, observando e agindo, importa.

Os saberes e fazeres do artista são fatores decisivos na produção cenográfica. São o reforço da aliança entre o seu universo empírico, a técnica e a teoria, que culminam juntos em uma produção artística densa em experimentações e ações efetivas.

A inteligibilidade dos mecanismos que suportam os processos criativos ainda não é clara. A mente humana, na sua óbvia complexidade pelo caráter individual que possui, determinará caminhos únicos, inéditos, à produção artística, e neste caso, cenográfica. Haverá que se constituir pavimentações técnicas sólidas a partir da subjetividade individual de cada artista: o que se utiliza como referência e o artista que faz a leitura daquele para produzir o seu material.

VAMOS REFLETIR

Os mecanismos sugeridos, basicamente, podem ser estes, considerando-se obviamente os aspectos técnicos, artísticos e socioculturais localizados:

"Qual o gênero do trabalho: drama, farsa, show de um homem, musical, teatro físico.

Onde a ação acontece: tanto em termos particulares como geográficos; ex.: uma igreja em ruínas na cidade de Québec.

Quando a ação acontece: O ano (o período), a estação, o tempo do dia, e a duração da história (um dia, um ano).

Como a história é contada: o estilo da peça que pode determinar o estilo da produção; ex. através do realismo, abstrato, expressionismo, minimalismo.

O que mais está acontecendo: que sustenta ou informa a história; ex. a tempestade que abre A tempestade pode depender de um cenário que é essencialmente uma vela enorme.

Sobre quem é a história: em maior ou menor grau, dependendo da peça, o design do cenário (set) oferece informações sobre o status social dos personagens. Ex. Classe trabalhadora urbana, país aristocrata, artista atingido pela pobreza.

O tema da peça: que pode inspirar uma metáfora central e /ou a paleta de cores. O Humor ou Tom Emocional da produção descrito parcialmente pelo cenário (Cor, forma, ritmo dos elementos visuais), mas também pelos trajes, música / som, direção, atuação e, o mais importante, o próprio texto.

A ação da peça: A ação é considerada para que o bloqueio de fluxo, segurança e eficiência possa ser resolvido.

Qualquer outra necessidade específica: fogos de artifício? Uma piscina de água? Um conjunto de caixas. Uma série de plataformas? Uma armadilha? Uma entrada surpresa? Um coro de cinquenta?

Colaboração: Primeiro, o designer cênico leu a peça várias vezes, o primeiro colaborador dele ou dela é o diretor de produção. Juntos, eles discutem o script; o diretor divide a opinião dele ou dela para a produção, e eles analisam o que a peça precisa em termos de design cênico. Eles combinam a visão estética para garantir que o cenário (set) final responda às necessidades da peça e ajude a contar a história. É em torno desse ponto que o designer constrói a maquete. O designer cênico também colabora com o departamento de produção, que a loja de adereços, o guarda-roupa, a loja de carpintaria, pintores cênicos e técnicos. " Saiba mais – em inglês.

http://www.artsalive.ca/en/eth/design/index.html#stage

Vale lembrar que essa sugestão para organizar um planejamento cenográfico considera fatores gerais e deverá ser específica para cada produção, considerando a realidade individual de cada equipe e o que ela se propõe a realizar.

Destacando-se alguns pontos dessa listagem de procedimentos, dentre eles a análise da obra, deverão ser observados com atenção os pontos referenciais que conduzem à percepção do que de fato a obra se manifesta.

Compreender a leitura e a sua natureza como expressão interna e externa do artista e, a partir dessa leitura, vincular essa compreensão, material e subjetivamente à obra em execução, transferindo e projetando nela as características emocionais e impalpáveis.

FIQUE ATENTO

Harmonize a sua criação, considerando todos os possíveis elementos de contribuição para o processo criativo. Todos eles estarão, de uma forma ou de outra, expostos, visíveis ou não, no seu projeto.

A relação complexa entre imagem e realidade é transcendente ao mundo material. Arnheim (2013) evoca uma série de elementos para a apreensão do conteúdo da imagem e os elenca da seguinte maneira:

EQUILÍBRIO: o estímulo às "forças perceptivas" (ARNHEIM, 2013) e o "equilíbrio psicológico e físico" (ARNHEIM, 2013) a partir e decorrente da observação em si;

SAIBA MAIS

Análise visual da Escola de Atenas

https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_Atenas

CONFIGURAÇÃO: a partir da configuração da forma, depreender o essencial - o estrutural, e assimilar os conceitos de percepção;

FORMA: perceber a estruturação da forma no espaço e as suas projeções, desenvolver o escorço - esboço e perspectiva, compreender as representações bi e tridimensionais, as interações entre plano espaço tridimensional – a caixa cênica, por exemplo, graduar, graficamente a abstração das formas – geométricas e orgânicas, produzindo a informação visual desejada.

DESENVOLVIMENTO: o "manuseio de padrões visuais, diferenças que refletem os estágios sucessivos de desenvolvimento mental" (ARNHEIM, 2013), orientam as percepções humanas e a concretização do que habita no universo do imaginário. A abstração é a primeira etapa, configurando-se posteriormente à apreensão conceitual, em produto representativo dessas ponderações. O sentido absorvido pela análise poderá ser replicado ou não. Depende das condições e peculiaridades em que essas análises tenham sido realizadas. Elemento crucial nesse instante, no processo criativo do artista é a sua identidade como tal. Partirá então, para a caracterização factual ou simbólica do objeto produzido, e nela inserirá a si próprio, urdindo "o produto final estático" (ARNHEIM, 2013), ao qual, dadas as interpretações individuais ou coletivas, serão vistos e enquadrados no dinamismo da cena. Em síntese, o desenho plano, abstrato, muitas vezes conjecturado como infantil, transformado pelas considerações teóricas que futuramente o justificarão, virá a ser esboço, croquis e estudo preliminar para um produto final dinâmico, vivo e representativo do contexto dramático previamente idealizado.

ESPAÇO: observar, dimensionar e planificar o espaço em representação bidimensional, de início ; compreender a diferenciação entre planos de visão, utilizando as variantes gráficas entre linhas e traços; traçar a perspectiva, inserindo a profundidade, luz e sombra, o volume e a proporção, partindo para as representações gráficas tridimensionais, compreendendo que as composições que demonstrem as variantes em linhas e traços permitirão um maior entendimento do que se propõe e, alicerçado nas referências teóricas, incorporar simbologias. Perceber a perspectiva de ponto de fuga central – ou cônica, como uma das mais adequadas para a representação gráfica do que se quer dizer em cenografia, interpretação e reconstrução artística da realidade.

LUZ: Uma "distribuição de luz criteriosa", segundo Arnheim (2013), é determinante para a complementação do conjunto cenográfico, atribuindo a ele a iluminação – que é diferente de luz, simplesmente, sombra e profundidade. Os simbolismos na cenografia ainda alcançam os conceitos de claro/escuro e cheios/vazios, características que deverão ser consideradas inseparáveis quando do planejamento cenográfico. No simbolismo da luz, que se trabalha o contraste e a profundidade dada pela proporcionalidade propositada entre os elementos de cena e se valorize a dramaticidade o conjunto da iluminação produz.

COR: harmonizar cores depende tão somente de especificá-las através de uma pesquisa básica sobre em cartelas predeterminadas e em referências gráfico-pictóricas. Para isso, o estudo da História da Arte como fonte de informações analíticas e comportamentais relacionadas à cor. Inerente a esse estudo estará a reação à cor.

MOVIMENTO: a importância do tempo, a velocidade a partir da qual a relação entre encenadores e espaço cenográfico se desenvolve, a frequência dos movimentos, repetidos ou não e finalmente, o próprio corpo como instrumento principal para a geração desse movimento.

DINÂMICA: o "princípio da simplicidade" (ARNHEIM, 2013), no qual a comunicação que o objeto faz não depende de uma pretensa complexidade, impositiva ou proposital que se deseje nele projetar. A teoria da Gestalt como um suporte para o desenho da dinâmica nas artes, casualmente construindo padrões visuais simples na leitura e apreensão de conteúdo concreto e subjetivo. A quebra da "lógica da inteireza" (ARNHEIM, 2013) no conjunto técnico/artístico construído como fator que gera possibilidades de "planejamento artístico" que considere os conceitos de cheios e vazios na composição, neste caso, cenográfica. O entendimento do espaço

como fechado e aberto ao mesmo tempo, um “organismo vivo”. A linguagem metafórica aplicada à arte.

EXPRESSÃO: as “qualidades perceptivas” como determinantes para uma análise sensata de um conjunto artístico. “Solidez, esforço, expansão e submissão” como princípios que os olhos observarão e passarão a ser vistos.

> “Assim definimos expressão como maneiras de comportamento orgânico ou inorgânico revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos.” (ARNHEIM, 2013, p. 438).

A sustentação de Arnheim procura abraçar a todas as extensões possíveis na análise de conteúdo concreto e subjetivo dos espaços e dos elementos inseridos nele, inclusive do espaço em si, como elemento primordial a ser obrigatoriamente analisado na materialização de ideias para a realidade.

O simbolismo nas artes, a pesquisa visual, cultura europeia e cultura americana.

Abordagens do universo das artes relacionadas à análise de espaços cenográficos na pré-produção de cenografia e na sua execução.

Considere o conjunto cenográfico como um monumento. Efêmero que seja. Nessa ótica, Argan (2014) compara a cidade aos monumentos, como se ela fosse, pelo conjunto que forma, esse elemento. Ainda nessa perspectiva, podemos considerar a cenografia urbana como tal, estendendo esse conceito ao planejamento cenográfico em questão nas reflexões a seguir.

5

Cenografia para “Monna Vanna” de Maeterlinck, 1909.

https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/06/17/el-simbolismo-en-la-escena/

O simbolismo nas artes, segundo Argan,

“se concretiza em tendência paralela e em antítese superficial ao Neo-Impressionismo: configura-se como uma superação da pura visualidade impressionista, mas em sentido espiritualista [grifo do autor] e não científico.” (ARGAN, 2008, p. 106)

O sentido espiritualista seria a observação analítica de um conjunto artístico, a partir daqui estendido e entendido como sendo também o conjunto cenográfico, envolvendo interpretações que decorram, conceitualmente, da subjetividade que poderá ser apreendida.

“O movimento literário do simbolismo costuma ser caracterizado por adjetivos eufemísticos como penumbra, o crepúsculo, a morbidez, a decadência e outros tantos. Este último é até mesmo confundido como uma própria nomeação do movimento.” (ALMEIDA, 2014, p.68)

“Em se tratando do teatro brasileiro das décadas de 10 e 20 do século XX tem-se os dramaturgos; Coelho Neto (1864-1934), Goulart de Andrade (1881-1936), Oswald de Andrade (1890-1954), João do Rio (1881-1921), Oscar Lopes (1882-1938), Carlos Dias Fernandes (1875-1943), Emiliano Perneta (1866-1921), Durval de Moraes (1882-1948), Marcelo Gama (1878-1915), Paulo Gonçalvez (1897-1927), além de Roberto Gomes (1882-1922).” (ALMEIDA, 2014, p.68)

http://brasileiros.com.br/wp-content/uploads/2015/04/o-rei-da-vela-foto-fredi-kleeman.jpg

Reprodução do livro Tetro Oficina, onde a arte não dormia, em cena de "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Na foto, Renato Borghi e Ítala Nandi

Características do movimento simbolista no teatro segundo Almeida

MÍDIAS INTEGRAGAS

Aprenda mais sobre **Simbolismo no teatro** acessando:

https://prezi.com/aczmfyrt3kla/o-simbolismo-no-teatro/

ARTIGO: Roberto Gomes e o Simbolismo no Teatro BRASILEIRO:

http://lounge.obviousmag.org/amago/2014/09/roberto-gomes-1982-1922-e-o-simbolismo-no-teatro-brasileiro.html

1) Inexistência da intriga tradicional, onde fatos se sucedem encadeando-se harmonicamente, visando a narrar uma história substituída por uma atmosfera de tensão e expectativa;

2) Inexistência de caracteres precisos e determinados, sem preocupação de desenho psicológico e coerência interna;

3) Indeterminação de tempo e de lugar, inspirando-se muitas vezes, na lenda e no mito;

4) Criação de dois planos: um visível, e o outro, supra-real, que o circundaria, mas que não ficaria explícito para o público;

5) Através da elaboração de uma linguagem poética, repleta de sugestões, ambiguidades e imagens visuais, o espectador seria remetido de um plano a outro, tornando-se ele próprio um intérprete, por meio da sua sensibilidade aguçada pelas correspondências e efeitos sinestésicos;

6) A linguagem perdendo, portanto, parte de suas características dramáticas, adquire feição nitidamente lírica, do que decorre um sentimento de profunda e intensa poesia que envolve as personagens e as situações, transformando-as num todo significante e autônomo, fechado em si mesmo e que não corresponde mimeticamente à realidade. (FRAGA, 1992, apud ALMEIDA, 2014, p. 54)

Unidade II

Simbolismos nas Artes e na Cenografia

No simbolismo tudo poderá ser configurado de forma que o psicológico do observador seja estimulado. Esse arranjo passa pela representação realista do que existe, à representação abstraída dos elementos – naturais ou artificiais. Conforme a individualidade do observador é que será atribuída ao que fora representado.

> "Para o simbolismo, tudo pode assumir um significado simbólico: elementos da natureza, construções do homem, formas abstratas, etc. O Simbolismo se manifestou na literatura, porém também teve grande expressão nas artes plásticas. " (ARAÚJO, 2017, p. 1)

O homem possui um grande potencial para criar símbolos até mesmo inconscientemente, o que confere a objetos ou formas uma importância psicológica bem maior que a representada fisicamente, especialmente nas artes visuais.

Surgido na França do século 19, esse movimento foi

> "(...) tanto uma continuação da tradição romântica e uma reação à abordagem realista do impressionismo. Serviu como um catalisador na consequência dos lados mais escuros do Romantismo e para uma abstração. " (SAKURAMOTO, 2010, p.10)

MÍDIAS INTERATIVAS

http://trabalhosale.blogspot.com.br/2010/03/o-termo-simbolo-designa-um-elemento.html

http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/simbolismo.htm

O SIMBOLISMO FOI CARACTERIZADO POR

- Uso metódico de símbolos;
- Transposição desses símbolos para as temáticas na pintura;
- Uso de elementos mitológicos e psicológicos na expressão artística.
- Representação de temas da natureza, atividades humanas cotidianas e "todos os outros fenômenos do mundo real em uma maneira altamente metafórica e sugestiva." *(SAKURAMOTO, 2010)*

E mais, segundo

"- Ênfase em temas místicos, imaginários e subjetivos;
- Caráter individualista;
- Desconsideração das questões sociais abordadas pelo Realismo e Naturalismo;
- Estética marcada pela musicalidade (a poesia aproxima-se da música);
- Produção de obras de arte baseadas na intuição, descartando a lógica e a razão;
- Utilização de recursos literários como, por exemplo, a aliteração (repetição de um fonema consonantal) e a assonância (repetição de fonemas vocálicos). "

Na transferência de simbologias para o projeto cenográfico procure dois caminhos e opte por eles, separadamente ou em conjunto: seja óbvio ou use a subjetividade. A obviedade despropositada poderá "sujar" um planejamento cenográfico. A subjetividade, em alguns momentos, poderá deixar transparecer que não há sentido entre a encenação, seu conteúdo simbólico e técnico e a cenografia, ou seja, não sustentará.

MÍDIAS INTEGRADAS

Para complementar seu estudo sobre "Artes do Simbolismo", assista ao seguinte vídeo: **https://youtu.be/aLZf6Ap0ooI**

> "Durante muito, muito tempo, a arte era a única mídia disponível. A população era analfabeta e toda comunicação, propaganda e ideologia era transmitida através de imagens. A imagem precisava funcionar, as pessoas precisavam reconhecer imediatamente o seu significado. " (VIGNA-MARÚ, 2009, p.1)

A imagem por si própria já estabelecia um sentido direto no seu significado. Fácil de compreender, a imagem, associada ao real, possibilita ao observador uma interpretação imediata, instantânea.

Esse é o objetivo também em cenografia: estabelecer vínculos entre o imaginário e o real: analogias que estimulam o espectador e "trabalham" a sua memória, especialmente a afetiva, levando-o ao reconhecimento de si próprio na composição criada ou, no mínimo, referenciando-o no temo e no espaço.

> "Os signos (e seus significados) sempre dependem, portanto, do repertório de quem os vê. " (VIGNA-MARÚ, 1009, p.1)

Todos os componentes cenográficos em cena possuem um significado, um propósito. Nada estará sobre o palco "de improviso". Tudo será anteriormente planejado e dirá algo ao observador.

MÍDIAS INTEGRADAS

Saiba mais sobre o simbolismo no Teatro e seus principais representantes: **https://prezi.com/aczmfyrt3kla/o-simbolismo-no-teatro/**

SAIBA MAIS

http://carolina.vigna.com.br/simbolos-e-signos-nas-obras-de-arte/

Iniciador do Movimento Simbolista, em 1886: Jean Moréas.

SAIBA MAIS

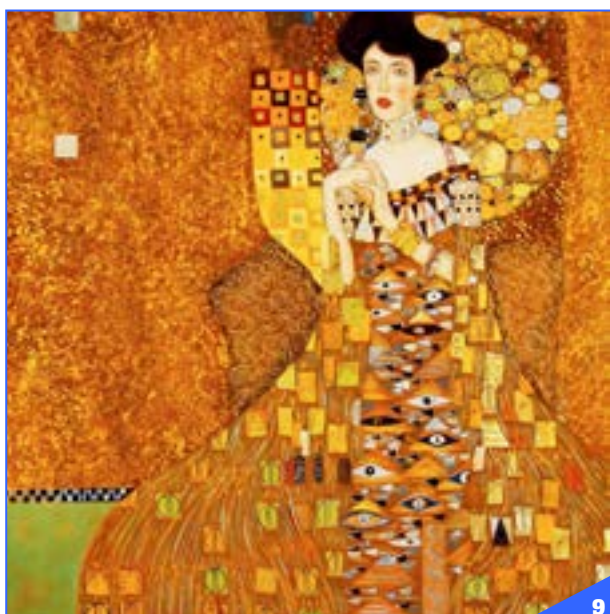
O manifesto simbolista (Em francês: Le Symbolisme) foi publicado em 18 de setembro de 1886[1] no jornal francês Le Figaro pelo poeta e ensaísta nascido grego Jean Moréas. Ele define e caracteriza o simbolismo como um estilo cujo "objetivo não era o ideal, mas o único propósito era expressar-se por uma questão sendo expressa." Ele nomeou Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine como os três principais poetas do movimento.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_simbolista

Artistas de mais destaque na pintura simbolista – pesquise sobre eles e procure identificar em suas obras o conteúdo simbolista:

7

Paul Gauguin. "Tahiti Women on the Beach" – 1891.
FONTE: http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2014_04_02_19_43_460.jpg

9

Retrato de Adele Bloch-Bauer I,de Gustav Klimt
https://pt.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Adele_Bloch-Bauer_I

8

Paul Gauguin – "Yellow Crhrist" – s/d.
FONTE: http://www.pinturasemtela.com.br/wp-content/uploads/2011/05/yellow-christ-paul-gauguin.jpg

Gustave Moreau - "Hercule et l'Hydre de Lerne" (1869)

Odilon Redon. Cristo. (s/d)

William Blake. "Oberon, Titania and Puck with Fairies Dancing". (1786)

Gustave Moreau, saint-Georges et le dragon (1889/90).

Odilon Redon. Ciclope. (1914)

15

William Blake. "The Ancient of Days setting a Compass to the Earth" – (1794)

17

Philipp Otto Runge. "The Hülsenbeck children" – (1805-1806)

18

Maurice Maeterlinck. "L'Oiseau Bleu, Blue Bird" - 1908

16

Philipp Otto Runge. "Der Morgen" - (1808)

19

Maurice Maeterlinck. "The Blue Bird" – 1908

Literatura internacional:

- Charles Baudelaire
- Eugênio de Castro
- Camilo Pessanha
- Arthur Rimbaud
- Stéphane Mallarmé
- Paul Verlaine

Literatura brasileira:

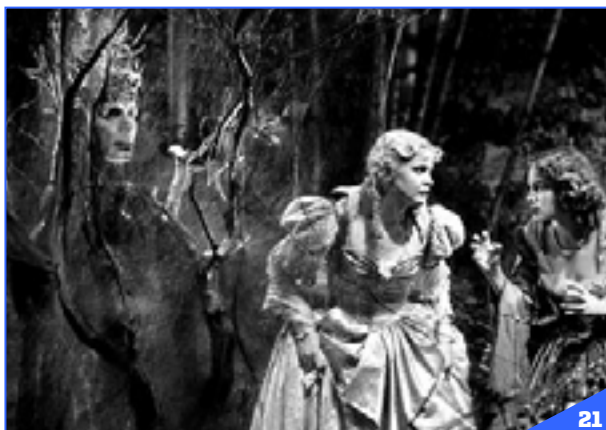
- Cruz e Souza
- Alphonsus de Guimaraens

O espaço cênico simbolista

Erwin Piscator e Max Reinhardt e Aurélien Lugné-Poe articulam o palco móvel giratório e escalonado nas encenações. Utilizam como recurso complementar à encenação e à cenografia a projeção de quadros sem movimento – os slides, e outros componentes cenográficos como rampas lindeiras à cena para ampliá-la e plataformas que avançavam ao espaço da plateia.

20

Erwin Piscator - Projeção – 1950.

21

"Sonho de Uma Noite de Verão", de William Shakespeare, por Max Reinhardt. Fotograma – 1935.

22

Teatro total de Erwin Piscator – 1927.

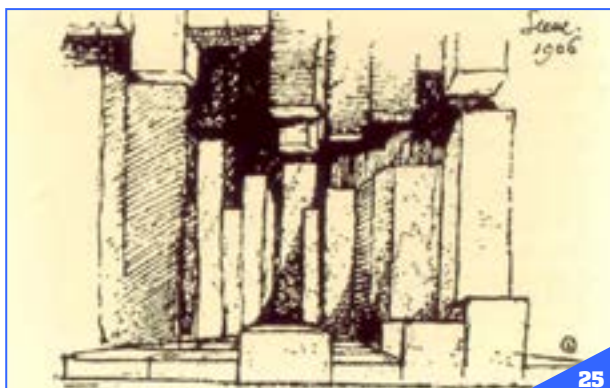
23

A versão de Reinhardt para "A Servant of Two Masters", de William Shakespeare. S/d.

24

A versão de Reinhardt para "A Servant of Two Masters", de William Shakespeare. S/d.

Edward Gordon Craig e Adolphe Appia transformam o espaço cenográfico. O primeiro insere a luz elétrica nos espetáculos, estabelecendo uma iluminação diferenciada dos momentos anteriores. O segundo estiliza a cenografia e confere a ela caráter monumental.

Algumas das produções de Edward Gordon Craig a seguir:

25

Edward Gordon Craig

27

Edward Gordon Craig

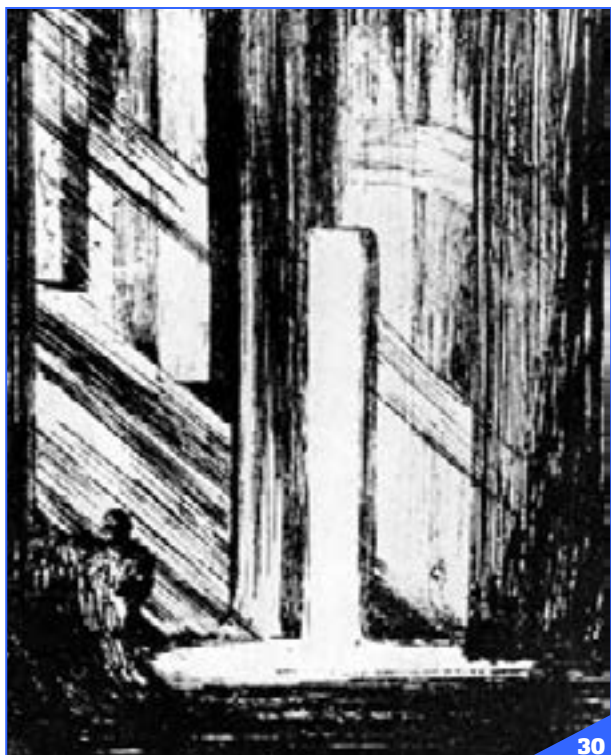
26

Edward Gordon Craig

28

Edward Gordon Craig

29

Edward Gordon Craig

30
Edward Gordon Craig

31
Edward Gordon Craig

Algumas das produções de Adolphe Appia a seguir:

32
Adolphe Appia
FONTE: http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/

34

35
Adolphe Appia
FONTE: http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/

33
Adolphe Appia
FONTE: http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/

36
Adolphe Appia
FONTE: http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/

37

Adolphe Appia

FONTE: http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/

39

Adolphe Appia

FONTE: http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/

38

Adolphe Appia

FONTE: http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/

40

Adolphe Appia

FONTE: http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/

BALAKIAN (1985, p. 35) considera dois "defeitos" no teatro simbolista:

> - O discurso ambíguo, onde transparece a falta de ideologia, porém a subjetividade dos componentes cenográficos se demonstra bastante compreensível pela sua colocação em cena e pela sua utilização necessária para a compreensão do conjunto;
> - A abstração do tema, que entendamos não é de todo prejudicial à apreensão do conteúdo do espetáculo por ser, simplesmente, um caminho alternativo à objetividade transposta à materialidade na cena.

MÍDIAS INTEGRADAS

http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-do-teatro/teatro-simbolista.php

A exclusão dos excessos na ornamentação da cena no teatro simbolista proporcionou uma maior visibilidade para a encenação. Os atores e atrizes passaram a ser, de fato, parte de maior importância no teatro simbolista. Consideremos que a cenografia, mesmo sintetizada, ainda tinha sua importância evidenciada pelo que dissemos anteriormente sobre o seu caráter monumental e pelas novas tecnologias, naquele momento, de inserção de recursos de iluminação – com o advento da luz elétrica, ao espetáculo.

TEATRO SIMBOLISTA

1909. Cenografia para “Monna Vanna” de Maeterlinck.
FONTE: https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/06/17/el-simbolismo-en-la-escena/

1906. A atriz Vera Komissarzhevskaya em “La hermana Beatriz”, em espaço cenografado por Maeterlink.
FONTE: https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/06/17/el-simbolismo-en-la-escena/

Expressão artística através da razão e da emoção

A forma pela qual produzimos arte, seja ela de quaisquer conteúdos e contextos que possuam, depende de conteúdos sólidos, bem postos e propositados. A fundamentação teórica, bem como a técnica, nos oferece o aparato intelectual que necessitamos.

Tamanha é a quantidade de informações a serem reunidas para tal propósito que só conseguimos executá-la após extenuantes encontros entre as diversidades de pensamento, experiências e práticas que cruzamos nesse caminho.

Para tanto, buscar o equilíbrio entre razão e emoção, no sentido deste objetivo, nos reforça a materializar adequadamente o que pensamos em produção cenográfica.

A razão nos norteia tecnicamente, nos fortalece em argumentação e nos dá a base para a fundamentação que precisamos expor verbalmente, garantindo, assim, uma série de conjecturas que nos colocam sobre uma “plataforma” de conhecimento teórico e técnico que nos trará, além da confiabilidade artística, a confiabilidade pela constituição de argumentos que nos sustentem como profissionais.

Já a emoção nos levará à seara da arte materializada, da transformação de emoções em conteúdo palpável, à transmutação do desejo em arte construída.

A devoção aos manuais e compêndios artísticos e técnicos

Não que não seja válida a “devoção”, ou a fundamentação plena e absoluta às referências que temos a nossa disposição em todas as possíveis, físicas e virtuais, plataformas de formação de conhecimento.

Livros, manuais, resenhas, artigos, etc, poderão nos oferecer organização, metodologias, técnicas e possibilidades infinitas de planejamento cenográfico, porém, poderão nos elevar ao degrau da produção exclusivamente autoral, constituída de identidade e particularidades do profissional que as executa.

Sim, servem-nos de referência, mas busquemos reforçar o nosso propósito com artistas que têm pensamentos e características únicas, individuais e particulares, que nos tornam singulares no mundo da cenografia e do trabalho nesta área.

Mecanismos de produção criativa e a importância da análise visual

Cabe a cada profissional, relevando a sua identidade como tal, como pessoa, seja em trabalho individual e/ou coletivo, "descobrir" e potencializar a sua capacidade criativa e os mecanismos que utilizará para assim configurá-lo.

O profissional desta área poderá utilizar os inúmeros recursos dispostos a si, em bibliografias específicas, ou mesmo criando seus próprios mecanismos de produção, sejam eles através de quaisquer caminhos técnicos e artísticos que queiram e acreditem ser adequados.

O que fundamentalmente não se deverá esquecer ou negligenciar, no âmbito desta discussão, é o valor da observação e da análise: observação do contexto no qual este profissional está inserido e análise visual de tudo que pretende, como produto cenográfico, expor, anteriormente, observando tudo o que já fora produzido, na medida do possível, para que, por um lado, positivamente lhe sirva de referência e por outro ressalte a sua individualidade artística.

Cultura e pensamento simbólico

Sobre o conceito de cultura,

> afirma SILVA (2006, p.2), que ela "abrange todas as realizações materiais e os aspectos espirituais de um povo. (...) é tudo aquilo produzido pela humanidade, seja no plano concreto ou no plano imaterial, desde artefatos e objetos até ideais e crenças."
>
> "Cultura é todo complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente. Além disso, é também todo comportamento aprendido, de modo independente da questão biológica" (SILVA, 2006 p.2).

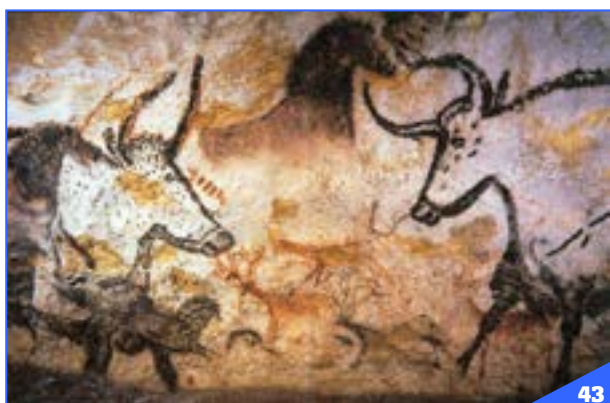
Fundamentos do pensamento simbólico

Luz, cor, som e movimento

Importância da análise:

- Compreender a composição estética, formal e estrutural do planejamento cenográfico.
- Estudar a objetividade e a subjetividade do projeto cenográfico.
- Entender que o projeto deverá ser fundamentado em teoria e prática, orientando a crítica cenográfica.

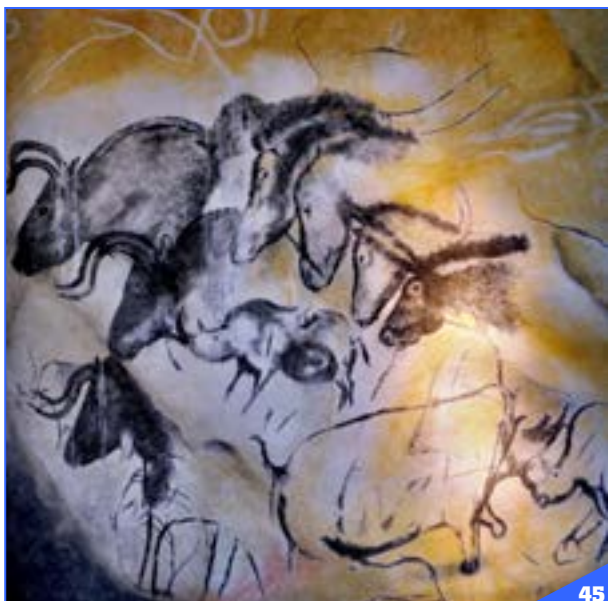
O pensamento simbólico, o mito e narrativa artística na Pré-história

- Simbolismo na arte rupestre – Os significados das representações artísticas.

Arte rupestre.
FONTE: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_rupestre

Arte rupestre.
FONTE: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_rupestre

45

Arte rupestre.
FONTE: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_rupestre

47

Gravura rupestre.
FONTE: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_rupestre

46

Arte rupestre.
FONTE: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_rupestre

48

Arte rupestre.
FONTE: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_rupestre

Simbologia e arte nas civilizações antigas

- O pensamento no universo mítico.
- A relação da arte com a cultura, a sociedade e a política.
- As expressões linguísticas através da escrita e das produções artísticas e as suas relações com a religião.

Antiguidade Clássica

- O pensamento no universo mítico.
- A relação da arte com a cultura, a sociedade e a política.
- As expressões linguísticas através da escrita e das produções artísticas e as suas relações com a religião.

A arquitetura do medievo

- A expressão artística através do espaço construído e dos seus componentes.

Iconografia cristã

- Elementos iconográficos e símbolos religiosos.
- O simbolismo da cor na iconografia cristã.

Renascimento

- As obras dos autores mais representativos nas artes plásticas e na arquitetura e suas simbologias.

49

Jan van Eyck – O Casal Arnolfini – 1434

50

’Toda a ciência e a arte da perspectiva foram desenvolvidas durante o Renascimento para sugerir a presença da dimensão em obras visuais bidimensionais, como a pintura e o desenho. Mesmo com o recurso do trompe d’oeil aplicado à perspectiva, a dimensão nessas formas visuais só pode ser implícita, sem jamais explicitar-se” (Dondis, 1997, p.52)

52

Teatro all’Antica, Vicenzo Scamozzi. Sabbioneta, final do séc XVI. Cavea semicircular.

http://refinerytravel.it/wp-content/uploads/2016/02/Teatro-allAntica-di-Sabbioneta.jpg

Os símbolos no Barroco

- As manifestações simbólicas no Barroco.

51

Caravaggio – O Chamado de Mateus 1599 – 1600

53

Rembrandt – Aula de Anatomia do Dr. Tulp

A arte do século XVIII e XIX

Francisco Goya – O Colosso – 1808 - 1812

O século XIX

- O povo europeu diante da "descoberta" de novas identidades culturais.

O século XX

- Cubismo, Futurismo e Dadaísmo.
- Pintura Metafísica e Surrealismo.

54

Robert Wiene, O Gabinete do Dr. Caligari, 1919

57

Les Demoiselles d' Avignon – Pablo Picasso – 1907

55

Maquete cênica construtivista

58

Enrico Prampolini, estudo cênico, 1927. Modelo.

George Mèliés, Sequência de 'Viagem à Lua' 1902

George Mèliés, Sequência de 'Viagem à Lua' 1902

Arte, Cultura e Identidade

- Tradição e memória artística.
- Símbolos e os arquétipos – Jung.
- A responsabilidade da mídia na construção de novas expressões artísticas.
- Símbolos no mundo contemporâneo.

Hélio Oiticica – Penetráveis Coloridos – 1978 (Adaptação)

Cildo Meireles – Desvio para o Vermelho – 1967 – 1984

Berna Reale – Cantando na Chuva – 2014

Berna Reale – Cantando na Chuva – 2014

64
Composição 8, uma das obras de Kandinsky (1923).

O século XX se inicia provocando importantes mudanças nas artes visuais e na criação do e no uso do espaço cênico no teatro. Período de progresso constante, exaltação a máquina, a fotografia, ao automóvel. A divulgação do teatro muda bruscamente por conta da evolução dos meios de comunicação, a percepção visual sendo trabalhada com recursos extras de divulgação, como o cartaz.

Por volta de 1910, quando o entusiasmo pelo progresso industrial sucedeu-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do Modernismo as Vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar e atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.

"O diretor moveu-se para o centro da plasmação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava o cada vez mais complexo mecanismo de técnicas cênicas. O palco giratório, o ciclorama, a iluminação policromática estavam à sua disposição.'' (...) "Formas de estilo e de jogo teatral seguiram em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa". (Berthold, 2001, p.452).

"Não se dissocia da palavra teatro a ideia de visão"
(Magaldi, 1986 p.7).

Muitas destas manifestações não chegaram a se organizar como movimentos, com manifestos e programas, mas definiram condutas, com objetivos definidos. A variedade de propostas plásticas e teóricas promoveu o diálogo e a interação entre estes movimentos, por meio do confronto ou da influência, possibilitando o surgimento de novas tendências. A proximidade com a literatura, cinema, fotografia, teatro e outras manifestações artísticas aumentou a preocupação em definir e delimitar proposições e conceitos, expandindo e aprofundando as teorias e as ideias que condicionavam e definiam a natureza da arte e seus desdobramentos em obras e manifestações. O envolvimento político e social de muitos movimentos engajados da arte moderna também refletia a necessidade de compreender as mudanças pelas quais o mundo passava, como as experiências da 1ª e da 2ª Guerra Mundial, a industrialização e urbanização das cidades, os avanços da técnica e da ciência, o progresso social e as revoluções populares. Esses temas fizeram-se presentes na arte deste período e de modo direto sobre algumas vanguardas, como o Futurismo, por exemplo, enquanto outras optaram por novas formas de expressão. A arte moderna foi inicialmente desencadeada pelo Impressionismo e a partir deste ponto assumiu uma posição crítica em relação às convenções artísticas acadêmicas, aos temas oficiais e à própria maneira de se representar e de dialogar com a realidade.

65
Piet Mondrian Composição II em vermelho, azul e amarelo – 1930

Entre as variadas linguagens que surgem sob a denominação de arte moderna existia um eixo comum que questionava e se opunha à representação ilusionística da realidade. Esta nova percepção inaugurou um novo modo de conceber o espaço na pintura e a pesquisa aprofundada das cores em seus tons puros, as qualidades plásticas, as substâncias expressivas, mediante a fragmentação dos objetos e planos, a deformação das figuras e a abstração das formas. A experimentação passou a ser um método de trabalho tanto para as tendências mais "racionais" da arte moderna, quantos as "passionais".

A Cena Contemporânea

Podemos analisar uma obra visual sobre diferentes pontos de vista, um dos mais surpreendentes é a desconstrução em seus elementos constitutivos para melhor compreender a obra como um todo.

“Na verdade, nossa percepção para os gestaltistas, está simultaneamente ligada a elementos percebidos e às nossas próprias estruturas mentais que nos fazem, consoante as circustâncias do momento, reuni-las desta ou daquela maneira” (BACELAR, 2003, p.23).

MÍDIAS INTEGRADAS

Vídeo: Viviane Mosé programa ‘Café Filosófico’ - “A Crise da Arte’ disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=plZhcbJLVRk

Segundo DONDIS (ano) linguisticamente, sintaxe significa a disposição ordenada das palavras. Já na sintaxe da linguagem visual a disposição só pode significar disposição de partes. Estas sintaxes se diferenciam, enquanto a primeira tem regras absolutas, a segunda não as tem. Na língua, é necessário o conhecimento enquanto na imagem a prioridade é a percepção.

Instalações da artista Louise Bourgeois

Na criação de mensagens visuais, o significado se encontra nos efeitos cumulativos da disposição dos elementos básicos e no mecanismo perceptivo universalmente compartilhado pelo organismo humano. A mistura de elementos para a criação visual terá como resultado a composição, no qual é expressa a intenção do artista.

Ver é outro processo distinto da comunicação visual, compartilhado por todas as pessoas, este depende de um elemento básico: a luz. Esta, é a substância através da qual o homem configura e imagina aquilo que reconhece e identifica no meio ambiente, isto é, todos os outros elementos visuais: linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão, movimento,etc.

A informação visual também pode ter uma forma definível, seja através de significados incorporados, em forma de símbolos, ou de experiências compartilhadas no ambiente e na vida. O homem tem a necessidade de equilíbrio. O equilíbrio é, então, a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais.

O olho busca o eixo sentido em qualquer fato visual, num processo interminável de estabelecimento do equilíbrio relativo. Num triplico, a informação visual contida no painel central predomina, em termos compositivos, em relação aos painéis laterais. A estabilidade e a harmonia são polaridades daquilo que é visualmente inesperado e daquilo que cria tensões na composição. Esses opostos são chamados de nivelamento e aguçamento em psicologia,. Mas há um terceiro estado da composição visual que não é nem o nivelado nem o aguçado, e no qual o olho precisa esforçar-se por analisar os componentes no que diz respeito a seu equilíbrio. A esse estado dá-se o nome de ambiguidade. Esta é totalmente indesejável em termos de uma perfeita sintaxe visual.

Há uma predominância, nos ocidentais, em começar pela esquerda, o que os diferencia dos orientais, que costumavam escrever da direita para esquerda. O que é interessante nisso que se é usado mais o lado direito do cérebro deveria ter uma preferência em se iniciar algo por este lado. Há uma relação direta entre o peso e o predomínio visual das formas e sua regularidade relativa.

A complexidade, a instabilidade e a irregularidade aumentam a tensão visual, e, em decorrência disso,

atraem o olho, como se mostra nas formas regulares. Os designs de equilíbrio axial não são apenas fáceis de compreender; são também fáceis de fazer, usando-se a formulação menos complicada do contrapeso.

A força de atração nas relações visuais constitui outro princípio da Gestalt de grande valor compositivo: a lei do agrupamento. Ela tem dois níveis de significação para a linguagem visual. É uma condição visual que cria uma circunstância de concessões mútuas nas relações que envolvem interação.

67

Performance Marina Abramovic

No alfabetismo visual há um segundo ponto importante no que diz a lei do agrupamento, esta é afetada pela similariedade. Ou seja, Na linguagem visual, os opostos se repelem, mas os semelhantes se atraem. Assim, o olho completa as conexões que faltam, mas relaciona automaticamente, e com maior força, as unidades semelhantes.

Tudo aquilo que vemos tem a qualidade gramatical de ser a afirmação principal ou o modificador principal — em terminologia verbal —, o substantivo ou o adjetivo. A relação estrutural da mensagem visual está fortemente ligada á seqüência de ver e absorver informação. Nesse sentido, A importância do positivo e do negativo nesse contexto relaciona-se apenas ao fato de que, em todos os acontecimentos visuais, há elementos separados e ainda assim unificados.

Vale salientar que o positivo e negativo não se referem absolutamente à obscuridade, luminosidade ou imagem especular. Em outras palavras, o que domina o olho na experiência visual seria visto como elemento positivo, e como elemento negativo consideraríamos tudo aquilo que se apresenta de maneira mais passiva. O envolvimento com as pistas relativas e ativas da visão de um objeto pode ser às vezes são convincente que fica quase impossível ver aquilo para o que estamos realmente olhando. O olho procura uma solução simples para aquilo que está vendo, e, embora o processo de assimilação da informação possa ser longo e complexo, a simplicidade é o fim que se busca.

68

Cena de Noite, peça do grupo Circolando - Festival Cena Contemporânea, em Brasília (Foto: Jose Caldeira)

MÍDIAS INTEGRADAS

Assistir ao documentário sobre o artista Hélio Oiticica 'O Museu é o Mundo'
https://www.youtube.com/watch?v=FipU4XoPAsI

Ainda segundo DONDIS (2015), no Livro SINTAXE DA LINGUAGEM VISUAL, o autor inicia com uma pergunta retórica sobre: "as razões básicas e subjacentes para a criação das inúmeras formas de materiais visuais" que o leva a uma extensa explanação que tem diversas e variáveis respostas sobre as artes visuais.

Em seu texto explanador, o autor faz introduções sobre as mais diversas artes visuais existentes e mostra a peculiaridade de cada uma, suas técnicas, funções e mensagens e motivação de concepção que pode variar de amor ao belo, decoração, preservação de memória (seja individual ou de grupo) entre outras. Enfatiza-se "A razão motivadora" que é a utilização de todos os níveis de dados visuais para ampliar o processo da comunicação humana. Os dados visuais além de transmitir Informação (mensagem) pode variar em sua função específica, sendo mais útil que a sua criação inicial, a esse respeito o autor cita diversos exemplos, como um poster que se destina a anunciar um concerto, e que pode servir para decorar uma parede de um estúdio, superando assim sua finalidade comunicativa. Os objetivos (funções) dos meios visuais se misturam e interagem, transformando sua finalidade, que pode desempenhar muitos papeis ao mesmo tempo.

DONDIS (2015), entende que para ser fazer análise visual de uma peça é necessário o mínimo possível de instrução (entendimento) sobre Mensagem e Função, o autor chama essa instrução de "alfabetismo visual", que é o que dá ao indivíduo a capacidade compreensão da arte visual.

Artigo

Arte Contemporânea: sobre nossa dificuldade de pensar e fazer

Nossa experiência com a arte, seja como artistas ou como seus apreciadores depende de nossa compreensão da arte. A compreensão que é um campo amplo e aberto depende, por sua vez, de algo bem mais estreito: um conceito. O conceito é o eixo em torno do qual se situa nossa compreensão. É com conceitos que nos entendemos, que elaboramos nossa visão de mundo, das coisas, de nós mesmos. A compreensão da arte acontece, por exemplo, quando vemos um quadro, uma peça de teatro e, desde a delimitação do objeto que já temos previamente estabelecida em nosso contexto cultural, pensamos "isso é arte". Aí podemos gostar dela ou não. O gosto não nasce sozinho, sem um conceito prévio que nos indica que podemos compreender, e que logo podemos aceitar o que vemos, ouvimos ou sentimos. Por outro lado, chamamos de arte contemporânea aquilo que vemos e que, todavia, não conseguimos delimitar muito bem. Se não a entendemos é que não temos um conceito preciso do que ela seja. Ela escapa aos nossos conceitos prévios e, por isso, nos perturba.

Daí que diante de uma obra contemporânea em vez de afirmar "isso é arte", cabe muito mais perguntar "isso é arte?" A obra contemporânea quebra com nossa ideia habitual de arte e é por isso que tantos se sentem incomodados ou, pelo menos, desacomodados, diante de suas obras. A desacomodação é o que de melhor uma obra pode nos dar. Mas vejamos como isso tudo é questão de conceito.

Os conceitos de arte, como quaisquer conceitos, se dão no tempo. São formulados na história em função de muitos aspectos, tais como poderes econômicos, teorias de filósofos e críticos e, é claro, os trabalhos dos artistas. Mudam os tempos, mudam as perspectivas teóricas e práticas, mudam os pensamentos e as sensibilidades. Por isso, o que se entendia por arte há séculos é diferente do que se entende por arte hoje em dia.

As obras de arte em quaisquer tempos dependem sempre das teorias que são agregados de

Continuação

conceitos. Por isso, costumamos perguntar “o que é arte?” ou perguntar “isso é arte?”, porque não experimentamos a arte sem a teoria que a acompanha. Arte é, portanto, também uma questão de teoria, ou seja, do que pensamos dela.

Lucian Freud: Benefits Supervisor Sleeping (1995)

Nosso entendimento atual das artes deriva de uma compreensão da arte como objeto histórico. Mas este é apenas um lado da questão. Já sabemos a esta altura da vida que tudo muda, que tudo é histórico. O que não sabemos é que nosso conceito de arte deriva da delimitação da obra definida pela história da arte. Pode ser que não saibamos também que aquilo que chamamos de “história da arte” implica uma teoria sobre a arte que classifica objetos, obras, artistas, rituais ou performances segundo critérios teóricos. Pode parecer óbvio, mas é preciso dizer que não percebemos que estamos pensando a partir de ideias prontas quando não estamos pensando por conta própria. Há conceitos prévios que vem do mundo, dos outros, e não de nós e que, no entanto, nos orientam a ter opiniões e ações sobre arte.

Acreditamos ao perguntar “isso é arte?” que esta pergunta é totalmente nossa, que ela define uma dúvida legítima e natural, inevitável e sincera. Porém, mesmo esta pergunta já faz parte de uma teoria, aquela que vem administrar o lugar da arte, reconduzindo toda a expressão e as perspectivas soltas e espontâneas a uma ideia fixa de arte que, a sua maneira, faz o sistema das artes como um sistema de poder, continuar funcionando. O problema do sistema é que ele exclui da diferença enquanto sustenta a identidade como um princípio devorador do pensamento. E, neste caso, também da expressividade artística que resulta de uma reflexão, de uma compreensão de mundo...

Assim como há quem diga que filosofia é “história da filosofia”, que história é “teoria da história”, há quem pense que arte é algo que diz respeito a, ou tem a ver com, “história da arte”. Daí que muitos vejam a arte como um selo de distinção dado pela “história”, pelos historiadores que confundem facilmente com críticos. Como se o que possa ser arte dependesse de ter estado na história passada, ou de sua chance de “entrar” na história futura. Daí a importância dos artistas iludidos de aparecerem em cadernos de jornal, livros e textos de teóricos em geral. Há certo desespero nisso, como se a história salvasse da morte da arte, dando consistência ao que facilmente se perderia no fluxo do efêmero a que corresponde a vida. Esta teoria da arte separa expressões criativas, as invenções que compõem as obras, em coisas que podem ser arte e outras que podem não ser arte segundo critérios sempre relativos a um tempo, a necessidades e interesses de grupos e instituições. A própria arte deixa de ser experiência das pessoas e se torna, nestes casos, mera instituição que administra a sensibilidade estética das massas – assemelhando-se em seus procedimentos com a publicidade – ou dos pequenos grupos de especialistas – ficando restrita a problema de galeristas, críticos, curadores, enfim, o sistema em que a obra surge como fator de poder e distinção.

Márcia Tiburi - O seguinte texto foi publicado no número 7 da Revista As Partes do Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre a propósito de meu minicurso no Festival de Artes deste ano. O link para acessar a revista toda que tem belos textos é **http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu_doc/as_partes_7_dez_2012.pdf**

"Arte contemporânea?"

Instalação Louise Bourgeois 2008

A confusão de muitos em relação à arte contemporânea deriva do hábito de pensar a partir da ideia de arte definida segundo a história da arte. Ora, a arte contemporânea não está na história, porque ela está acontecendo hoje, no tempo vivido e não no tempo que podemos experimentar como histórico. Somos extemporâneos do tempo histórico enquanto vivemos no "hoje em dia" construindo, paradoxalmente, o tempo histórico do qual somos estranhamente separados. Verdade é que muito do que chamamos de arte contemporânea esteja já "consagrada" pela teoria e, assim, pelo sistema. Mas a consagração não é a verdade da arte. Ela é pouco para definir a arte, pois que, neste ponto, faz votlar à ideia de arte como um objeto simplesmente "distinto" no sentido de ser um objeto não diferente (como são quaisquer uns em relação a quaisquer outros), mas melhor do que os outros. Em outras palavras, com este tipo de ideia a arte fica reduzida àquilo que as pessoas tem falado em um sentido vulgar como o "diferenciado", referindo-se ao "melhor".

Arte, por sorte, sabem outros, não é selo de distinção, é experiência pessoal e coletiva capaz de criticar e debochar da "distinção" a que tantos reduzem a arte. Por isso é que não importa selar a arte contemporânea com o selo de arte, mas antes experimentá-la em sua estranheza como objeto que não se deixa definir. Quem sabe ela nos mostre algo que ainda não sabemos enquanto acreditamos que a arte cabe em nossas pequenas cabecinhas muitas vezes ocas de tantas ideias alheias. Arte é também libertar-se do pensamento pronto e ousar pensar, e fazê-lo de um jeito diferente. A verdade da obra está nesse lugar onde ela jamais está pronta. Nós, podemos ser artistas quando não estamos mais preocupados com nossos processos do que com definições e classificações.

Referências

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação.** Petrópolis: Vozes, 2009.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ARGAN, Giulio Carlo. **Guia de História da Arte.** Lisboa: Editora Estampa, 1994.

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora:** nova versão/ Rudolf Arnheim; tradução de Ivonne Terezinha de Faria. – São Paulo: Cengage Learning, 2013.

BACELAR, Jorge. **Linguagem da Visão.** www.bocc.ubi.pt

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BALAKIAN, A. **O Simbolismo.** São Paulo, Perspectiva, 1985.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações.** Lisboa: Relógio D´Água, 1991.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual.** 3ª Edição. Editora Martins Fontes, 2015.

FILHO, Joao Gomes. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura virtual da forma.** Livro digital. Editora escrituras, 2000.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos.** Rio de Janeiro: Imago, 2001.

HILLMAN, J. **Psicologia arquetípica.** São Paulo: Cultrix, 1995.

HILLMAN, J.; VON FRANZ, M.L. **A tipologia de Jung.** São Paulo: Cultrix, 1990.

JORGE, Sandra Regina. **O processo de criação artística para Sigmund Freud e para Fayga Ostrower: convergências e divergências** / Sandra Regina Jorge.2006. 144f. Orientador: Luis Flávio Silva Couto. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Instituto de Psicologia.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000.

MAGALDI, Sábato. **O cenário no Avesso.** São Paulo: Ática, 1986

MENEZES, Amaury. **Da caverna ao museu: Dicionário de artes plásticas em Goiás.** Goiânia: Fundação Pedro Ludovico,1998.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de Semiótica Aplicados ao Design** - 2ª Edição. 2Ab Editora, 2007.

INTERNET

http://khristianos.blogspot.com.br/2016/07/curso-de-extensao-simbologia-e-historia.html